



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Teatr terroru : rekonesans

**Author:** Jacek Mikołajczyk

**Citation style:** Mikołajczyk Jacek. (2017). Teatr terroru : rekonesans. W:  
A. Świątek, P. Tenczyk (red.), "Teatrologia na rozdrożach" (S. 83-92).  
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja  
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach  
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci  
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Teatr terroru Rekonesans

„Jeżeli jest prawdą to, co napisałem w rozdziale II – że »wszystko można badać ‘jako’ performans« – wówczas terroryzm i dżihad stanowią ważny temat badań”<sup>1</sup>. Richard Schechner podrozdział *Performatyki*, poświęcony zjawiskom dżihadu i terroryzmu jako performansom, rozpoczyna cokolwiek niepewnie. Natychmiast też poczuwa się do obowiązku wyjaśnienia czytelnikom, że „nie jest rzecznikiem terroryzmu”, a tylko pragnie „zrozumieć, jak działa terroryzm, jak funkcjonuje w poddanym globalizacji świecie i dlaczego jego skutki wybiegają daleko poza faktyczną liczbę zabitych bądź wartość zniszczeń”<sup>2</sup>. Drugi z jego dylematów jest doskonale znany każdemu z badaczy, który ośmieli się wkroczyć na grząski grunt naukowej refleksji nad terrorem i terroryzmem: złowrogość terroryzmu, uznanie terrorystów za rodzaj zbiorowego „wroga publicznego” sprawiają, że każda próba wyjaśnienia mechanizmów rządzących terrorem i współczesnym terroryzmem może być uznana za mającą na celu tłumaczenie albo, co gorsza, usprawiedliwianie „zwyrodnialców godzących w życie tysięcy ludzi i podstawy porządku społecznego”. Podobnie rzecz się ma z analizowaniem aktów terroru jako performansów, widowisk – t e a t r u. Takie podejście sugeruje bagatelizowanie powagi tematu, umniejszanie znaczenia śmierci ofiar aktów terroru oraz przede wszystkim budzi wątpliwość jako próba pogodzenia podstawowej sprzeczności między aktem terroru a teatrem. Przynajmniej część, mimowolna część aktorów owego aktu po jego widowiskowym finale nigdy przecież nie wstanie do oklasków: ich śmierć wydaje się raz na zawsze przekreślać teatralność oglądanego przez szeroką widownię spektaklu.

1 R. SCHECHNER: *Performatyka. Wstęp*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Wrocław 2006, s. 307.

2 Ibidem.

Tymczasem studia nad terroryzmem wypełniają pewien utopijny postulat, jaki niektórzy lubią stawiać przed naukami humanistycznymi: prawie zawsze znajdują praktyczne zastosowanie. W opracowaniach poświęconych tematowi, w finałowych partiach, wnioski wyciągnięte z analiz, będących przedmiotem wcześniejszych rozdziałów, najczęściej ujmuje się w kontekście strategii zwalczania terroryzmu, stosuje w propozycjach konkretnych rozwiązań mających na celu zapobieżenie aktom terroru lub złagodzenie ich skutków. Terroryzm rzadko opisuje się w oderwaniu od aktualnych problemów i zagrożeń, a nawet najbardziej odległe zjawiska historyczne są analizowane w tym wypadku po to, by odkryć w nich mechanizmy pomagające w zrozumieniu kryzysów współczesnych i – przede wszystkim – zarządzaniu nimi. Studia nad terroryzmem mają charakter laboratoryjny, z konieczności i niejako z definicji.

Jeżeli spojrzymy na nie od tej strony, intuicyjny niepokój, jaki odczuwamy przy zrównywaniu aktów terroru z performatywnymi, łatwiej nam będzie nie tylko zaakceptować, ale też uznać za wchodzący w zakres szeroko zakreślonego obszaru badań. Do terroryzmu jako performansu można bowiem, moim zdaniem, podchodzić w dwojaki sposób. Po pierwsze, terroryzm jest procesem komunikacyjnym, w którym akt przemocy stanowi nie tyle ostateczny cel aktywności terrorysty czy grupy terrorystów, ile właśnie komunikat, którego „widowiskowa oprawa” ma zagwarantować skuteczne przebicie się przekazu w gęstej od innych komunikatów przestrzeni medialnej. Po drugie, w terroryzmie można akcentować to, co prawdopodobnie przyczynia się do powstania opisywanego niepokoju. Mowa o terrorze, strachu-nie-do-przezwyciężenia, który część badaczy opisuje w szerokim kontekście kulturowym jako kategorię prototeatralną, poprzedzającą zjawisko teatru, a obecną w nim od samych początków. Kategorię tę da się odnaleźć również w aktach terroru oraz procesie ich odbioru – jako właśnie swego rodzaju performansów. Na tych dwóch aspektach skupiłem się w niniejszym artykule, szkicując stanowiska teoretyczne leżące u podstaw obu spojrzeń, a następnie odnosząc je do najbardziej spektakularnego zamachu terrorystycznego ostatnich dziesięcioleci, który wywołał gwałtowne ożywienie w studiach nad terroryzmem i który stanowi dziś dla nich dominujący punkt odniesienia – ataków na World Trade Center i Pentagon z 11 września 2001 roku. Pytanie, które chciałbym zadać, brzmi: czy opisywanie terroru i terroryzmu jako teatru czy performansu ma w ogóle sens i czy ogląd tego zjawiska ze stanowisk zakorzenionych w performatyce może w istotny sposób wzbogacić refleksję będącą efektem studiów nad terroryzmem?

Niemal wszyscy autorzy dostępnych w Polsce opracowań na temat terroryzmu jako procesu komunikacji przywołują pośrednio lub bezpośrednio hasło rzucone

nieco prowokacyjnie przez Briana M. Jenkinsa na międzynarodowej konferencji poświęconej studiom nad rozwiązywaniem konfliktów politycznych, która odbyła się we Włoszech, w Urbino, w 1974 roku. Jenkins podsumował wtedy swoje rozważania na temat definicji terroryzmu stwierdzeniem: „terroryzm jest teatrem”<sup>3</sup>. Wskazał jednocześnie na rozróżnienie między bezpośrednimi a właściwymi celami aktów terroru, które następnie legło u podstaw większości interpretacyjnych propozycji badaczy analizujących i definiujących terroryzm.

Terroryzm – twierdził Jenkins – jest przemocą adresowaną nie tylko, a czasami w ogóle, do właściwych ofiar terrorystów. W gruncie rzeczy ofiary mogą być zupełnie niezwiązane ze sprawą, w imię której występują terroryści. Terroryzm jest przemocą nakierowaną na ludzi, którzy obserwują. Strach jest zamierzonym rezultatem, a nie produktem ubocznym terroryzmu<sup>4</sup>.

To „nakierowanie na ludzi, którzy obserwują” pozwala, według Jenkinsa, odróżnić terroryzm od innych aktów przemocy, które zresztą często bywają z nim mylone, ponieważ terroryzm funkcjonuje również jako etykieta, mająca wyłączyć określanych nią sprawców przemocy ze sfery przemocy „legalnej”, usankcjonowanej w ramach obowiązujących norm kulturowych i najczęściej zmonopolizowanej przez państwo. Jednym z sześciu celów terroryzmu opisanych przez Jenkinsa jest osiągnięcie rozgłosu, przyciągnięcie uwagi szerokiej publiczności do sprawy, o jaką walczą terroryści. Terroryzm jest przy tym bronią słabych, niewielkich grup nie będących w stanie innymi metodami wywalczyć uwzględnienia swoich postulatów, i to właśnie spektakularność samego aktu stanowi łącznik pomiędzy względnie niewielkim znaczeniem danej organizacji a rozgłosem, jaki udaje się jej uzyskać. Jenkins zauważył też, że nośnikiem komunikatu współczesnego terroryzmu są media, co zresztą również przekłada się na teatralizacyjne zabiegi, jakim w tym kontekście musi podlegać sam komunikat. „Ataki terrorystyczne są często starannie komponowane [*choreographed*], by przyciągnąć uwagę elektronicznych mediów i międzynarodowej prasy”<sup>5</sup>. Terroryści zatem nie tylko kładą nacisk na „spektakularność” swoich ataków, ale też wzorują je na formach preferowanych w danym czasie przez media, dbając o właściwą dramaturgię

---

3 B.M. JENKINS: *International terrorism. A new mode of conflict*. W: *International Terrorism and World Security*. Red. D. CARLTON, C. SCHAEFER. New York – Toronto 1975, s. 16. Wszystkie cytaty z dzieł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – J.M.

4 Ibidem, s. 14.

5 Ibidem, s. 16.

przekazu czy nawet – jak w wypadku 11 września – odwołując się do konkretnych gatunków rządzących współczesną im masową wyobraźnią.

Z tego stanowiska wychodzili badacze zajmujący się terroryzmem w aspekcie komunikacyjnym. „Teatr” funkcjonuje w tym wypadku jako metafora, ponieważ uwagę zwraca się przede wszystkim na zawartość przekazu w mediach, przeważnie w prasie i telewizji, a także na nieco dwuznaczną rolę, jaką te ostatnie pełnią w ramach całego procesu komunikowania terrorystycznego przekazu. Skoro bowiem właściwym adresatem aktu terroru jest szeroka publiczność, a do niej przekaz może dotrzeć wyłącznie za pośrednictwem mediów, to – nieznacznie upraszczając złożone zagadnienie – można uznać, że prasa i telewizja w pewnym sensie są współpracownikami terrorystów, a w skrajnym wypadku – współwinnymi aktów terroru. Tego rodzaju zarzuty lubią wysuwać pod adresem mediów zwłaszcza politycy, którzy twierdzą, jak Benjamin Netanjahu, że „nierelacjonowane w mediach akty terroryzmu przypominałyby przysłowiowe drzewo padające w milczącym lesie”<sup>6</sup>. W tej perspektywie można jednak również, o wiele bardziej konstruktywnie, śledzić proces budowania treści i formy terrorystycznego „spektaklu” na podstawie poetyk dominujących przekazów medialnych, a przede wszystkim – analizować praktyki narracyjne, do jakich uciekają się z jednej strony terroryści, a z drugiej ci, którzy ich zwalczają. Interpretacje rzeczywistości komunikowane przez obie strony konfliktu układają się w tym wypadku w rodzaj sporu, dyskurs, w ramach którego konkurują z sobą wykluczające się i prowokujące nawzajem przekazy. Dodać należy, że komunikaty generowane przez terrorystów rzadko bywają adresowane do jednolitej widowni – co innego znaczą dla publiczności złożonej z domniemyanych przeciwników „sprawy”, a co innego dla jej zwolenników.

Przeciwny biegun w badaniach nad terroryzmem można odnaleźć między innymi w książce *Stages of Terror* Anthony’ego Kubiaka z 1991 roku. Wprowadzający rozdział autor nie przypadkiem zatytułował „Panegiryk na cześć »Poetyki« Arystotelesa”, wyróżniając z terroryzmu – którego narodziny usytuował, podobnie jak inni badacze, w początkach epoki medialnej – pierwiastek terroru, którego performatywną historię przedstawił, wychodząc jeszcze od jego przedteatralnych wcieleń:

Hezjod [...] opisuje narodziny tego rodzaju terroru z intrygującego związku: zaślubin Kytherii i Aresa, erosa i wojny. To stadło przynosi na świat zgubny owoc:

---

6 *Terrorism. How The West Can Win*. Red. B. NETANJAHU. Cyt. za: B. HOFFMAN: *Oblicza terroryzmu*. Przeł. H. PAWLIKOWSKA-GANNON. Warszawa 1999, s. 137.

bliźnięta Panikę (Phobos) i Trwogę [czy raczej Terror, jak tłumaczy Kubiak] (Dajmos), prawdziwe gwiazdy teatru wojny, wspomnienie mitu oraz ucieśnienie snu. Małżeństwo owo sugeruje ekstremę seksu i przemocy, eksplodujących z zagadki performansu i wcielających relację między terrorem, terroryzmem oraz ich uzewnętrznieniami<sup>7</sup>.

Kubiak dowodził nawet: w serii współczesnych zmediatyzowanych obrazów wszechobecność przemocy sprawia, że tego rodzaju „teatr terroru” zostaje terroru pozbawiony, choć terror jako żywioł pozostaje ciągle z nami, wywoływany przez najróżniejsze czynniki, od „groźby globalnego holokaustu czy katastrofy »naturalnej«, po mutacje wirusów będące odpowiedzią na nieudane reakcje immunologiczne”<sup>8</sup>. Wysunął też tezę:

[...] teatr jest nie tylko środkiem kontroli społecznych zachowań, ale również m i e j s c e m, w którym dokonuje się przemoc, przestrzenią wylaniania się terroru jako mitu, prawa, religii, ekonomii, płci kulturowej, klasy czy rasy, czy to w samym teatrze, czy w kulturze jako teatralności, która paradoksalnie kulturę poprzedza<sup>9</sup>.

Obrazy generowane przez teatr oraz naśladujące jego mechanizmy w ogólnie pojętej przestrzeni kultury byłyby więc manifestacją pierwiastka terroru, domagającą się oczyszczenia w rozumieniu jak najbardziej arystotelesowskim. Podkreślenia wymaga w tej perspektywie definiowanie terroru jako pierwotnego żywiołu, „świętego terroru”, jak określił to w tytule swojej książki Terry Eagleton, żywiołu niełatwo poddającego się kontroli i szukającego rozmaitych ujść w pęknięciach między stabilnymi konstrukcjami zrationalizowanej sfery kultury. Opis skutków zablokowania możliwości sublimacji owego żywiołu zawarł Eagleton w swojej analizie *Bachantek* Eurypidesa, nie ukrywając licznych odniesień do „wojny przeciw terrorowi”, jaką rozpętały Stany Zjednoczone po 2001 roku<sup>10</sup>.

Oba stanowiska – zakorzenione w teorii komunikacji i w antropologii – mogą stanowić interesujące punkty wyjścia do analizy zjawisk terroryzmu i terroru; oba spotykają się w momencie refleksji nad spektaklami terroru rozgrywającymi się w przestrzeni medialnej. Prowadzą do odmiennego rozłożenia akcentów, moim

7 A. KUBIAK: *Stages of Terror*. Bloomington 1991, s. 2.

8 Ibidem, s. 4.

9 Ibidem, s. 5.

10 Zob. T. EAGLETON: *Holy Terror*. Oxford 2005, s. 1–42.



zdaniem, uzupełniając się w momencie, gdy badacze zaczynają wyprowadzać z konkretnych zjawisk refleksje na temat następstw ataków terrorystycznych i ich długotrwałego wpływu na tendencje społeczne i polityczne. Widać to doskonale na zapowiedzianym we wprowadzeniu przykładzie ataków na World Trade Center i Pentagon 11 września 2001 roku, których liczne „teatralne” aspekty mogą wzbudzić czujność autorów zajmujących się omawianym zjawiskiem i które doczekały się już opisu w takim ujęciu w wielu opracowaniach. Chciałbym tutaj zwrócić uwagę na pięć „momentów”, do których w analizie wydarzeń z 11 września da się, jak uważam, zastosować kategorie z dziedziny performatyki i których „teatralność” przełożyła się na znaczenie, jakie przypisuje się owym wydarzeniom.

Teatrem terroru nazwał kampanię islamskich terrorystów Jason Burke w artykule opublikowanym w „Observerze” w 2004 roku<sup>11</sup>. Skupił się wprawdzie na rozsyłanych przez terrorystów taśmach wideo z zarejestrowanymi egzekucjami porwanych zakładników, ale podkreślał przede wszystkim to, że w gęstej od przekazów przestrzeni medialnej komunikaty, by w ogóle mogły się przebić do uwagi publiczności, muszą przybierać formy coraz bardziej barbarzyńskie. Wrześniowy zamach Burke uznał za kulminację procesu aranżowania ataków terrorystycznych w myśl zasad dyktowanych przez telewizję, a w materiałach rozsyłanych przez terrorystów wyróżnił elementy teatralnej poetyki, poczynawszy od często wykorzystywanej formy monologu, poprzez staranne komponowanie przestrzeni i kostiumów osób występujących na filmach, aż po makabryczne aranżowanie egzekucji (ich teatralności dowodził, wskazując między innymi, że Danielowi Pearlowi, jednemu z zabitych przez Al-Kaidę zakładników, odrąbano przed kamerą głowę, gdy w rzeczywistości był już martwy).

„Teatralnych” momentów w terrorystycznych atakach sprzed piętnastu lat było jednak znacznie więcej. Na poziomie najprostszym: terroryści zaaranżowali serię minispektakli już w porwanych 11 września samolotach. Jak wskazuje raport komisji specjalnej amerykańskiego Kongresu, badającej przyczyny i przebieg zamachu, użyli atrap bomb, by zastraszyć pasażerów i załogi boeingów. Podjęli też czynności mające wprowadzić te ostatnie w błąd, sugerując, że mają do czynienia z typowymi porwaniami, w których nie zakłada się śmierci wszystkich pasażerów (m.in. próbowali przekazywać przez interkom komunikaty typowe w takiej sytuacji). Weszli tym samym w konwencję, odegrali rolę porywaczy, stworzyli iluzję w celu uśpienia

---

11 J. BURKE: *Theatre of terror*. „Observer” 21.10.2004. <http://www.theguardian.com/theobserver/2004/nov/21/features.review7> [data dostępu: 5.12.2014].

czujności porwanych – gdyby ci się dowiedzieli, że mają do czynienia z zamachem samobójczym, nie mając nic do stracenia, mogliby podjąć próbę interwencji i odbicia samolotu. To właśnie wydarzyło się w przypadku ostatniej z maszyn, lotu 93, kiedy „iluzję” przełamaly docierające z zewnątrz do pasażerów informacje o losie osób znajdujących się na pokładzie pozostałych boeingów.

Bez wątpienia organizatorzy zamachu, układając jego plan, celowali w jak największą spektakularność generowanych przez siebie obrazów, w której dopatrywałbym się drugiego „teatralnego” aspektu. Wielu badaczy, wśród nich Schechner<sup>12</sup>, zwróciło uwagę na to, że za swego rodzaju matrycę terroryści przyjęli hollywoodzkie filmy katastroficzne, w których destrukcja i ewakuacja Manhattanu to jeden z ulubionych tropów wykorzystywanych przez scenarzystów i reżyserów. Równie starannie zostały dobrane cele ataku oraz jego narzędzia. Wieże World Trade Center, najwyższe budynki Manhattanu, ikony Nowego Jorku, miały potężną wartość symboliczną, między innymi jako symbole amerykańskiej potęgi gospodarczej na świecie. Podobną funkcję pełnił i pełni Pentagon, odzwierciedlający z kolei przewagę militarną Ameryki nad pozostałymi krajami globu i jej rolę jako najważniejszego gracza w konflikcie na Bliskim Wschodzie. Symboliczność celów dramatyzowała komunikowany przekaz, który w rezultacie był postrzegany już nie tylko jako pokaz siły, ale też jako przełomowy moment w konflikcie skonfrontowanych z sobą racji. Z kolei cywilne samoloty jako narzędzia zamachu dodatkowo wytrącały publiczność przed telewizorami ze złudnego poczucia bezpieczeństwa, w jakim mogła się pogрузić w latach poprzedzających 11 września. Razem generowało to komunikat o potężnej wartości symbolicznej i rzadko spotykanej sile ekspresji, idealnie spełniający wymogi ataku jako nośnika przekazu sprawy, w imię której występowali terroryści. Warto przy tym zauważyć, że pewna rozpiętość czasowa między uderzeniami poszczególnych samolotów w kolejne cele sprawiła – zwłaszcza w wypadku ataków w Nowym Jorku – że całe wydarzenie było relacjonowane na żywo przez światowe stacje telewizyjne, które po uderzeniu w pierwszą wieżę szybko skupiły swoje kamery na WTC. Trudno wyrokować, czy był to celowy zabieg terrorystów, niemniej dzięki temu zamachy w osobliwy sposób spełniły kryterium „nażywości”, na jakie wskazuje się w analizach performansów rozgrywanych we współczesnej przestrzeni medialnej<sup>13</sup>.

Co ciekawe, wiele wskazuje na to, że w innych aspektach performatywny potencjał zamachów 11 września przerósł oczekiwania organizatorów. Osama bin Laden

---

12 R. SCHECHNER: *Performatyka...*, s. 317.

13 Zob. A. DUDA: *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*. Toruń 2011, s. 49.



zasugerował w jednej ze swoich wypowiedzi<sup>14</sup>, że nie przewidział upadku wież WTC, spodziewając się zburzenia pięter budynków powyżej miejsc, w które uderzyły samoloty. Tymczasem runięcie monumentalnego symbolu potęgi Ameryki okazało się obrazem o sile znacznie przekraczającej większość medialnych komunikatów, z którymi światowa publiczność miewała poprzednio do czynienia w wypadku nawet najbardziej spektakularnych zamachów. Nie da się właściwie porównać apokaliptycznej grozy, która ogarnęła większość członków szerokiej społeczności Zachodu, do reakcji obserwowanych po innych, wcześniejszych zamachach terrorystycznych. Symbolika przekazywanych obrazów, zbieżność ich treści z kadrami znanymi z filmów katastroficznych, estetyczne, niemal mistyczne, ambiwalentne doznania, jakie stały się udziałem bezpośrednich i pośrednich obserwatorów wydarzeń, wywoływały poczucie ich przełomowości, przejawiające się chociażby w licznych wypowiedziach, zarówno obserwatorów ataków, jak i komentujących je polityków czy autorytetów. Pozbawioną precedensów sytuacją było również obserwowanie na żywo śmierci setek ofiar zamachu, zwłaszcza w wypadku upiornego performansu osób skaczących z okien obu nowojorskich wież na oczach bezpośrednich świadków, przebywających na ulicach Manhattanu. W wypowiedziach dla stacji telewizyjnych obserwatorzy wskazywali na grozę sytuacji śmierci dziejącej się „na oczach wszystkich”, która dodatkowo potęgowała przerażający efekt wywierany na odbiorcach tego terrorystycznego „komunikatu”. Te dwa spektakle, niekontrolowane przez ich „autorów”, uznałbym za trzeci i czwarty teatralny moment zamachów z 11 września, w których po arystotelesowsku ujmowana trwoga – czyli terror – ujawniła się w najbardziej dobitny i bezpośredni sposób. Groza, przerażenie, terror wywołany przez medialne obrazy i świadomość konsekwencji zamachów dadzą się, bez większych kontrowersji, porównywać do tych, których sublimacje odnajdujemy w mitologii czy tragediach.

Ten uwolniony wśród zachodniej publiczności terror domagał się, rzecz jasna, ujęcia – i znalazł je w „wojnie z terrorem”, którą określiłbym jako ostatni z pięciu teatralnych momentów opisywanych wydarzeń. Ofiarą tego „teatru” padli przy tym organizatorzy zamachu, których, jak wspominałem, przerosły rezultaty i następstwa ataków. Sama chłodna analiza politycznych i militarnych skutków wydarzeń dla Al-Kaidy i jej popleczników podaje w wątpliwość albo ich elementarny rozsądek jako przywódców, albo zdolność do przewidywania skutków własnych działań. Wyrażna strategia Al-Kaidy i logika organizowanych przez nią wcześniejszych

---

14 P. MIGAUX: *Al Qaeda. W: The History of Terrorism from Antiquity to Al Queda*. Red. G. CHALIAND, A. BLIN. Berkeley – Los Angeles – London 2007, e-book.

zamachów każe domniemywać, że chodziło raczej o to drugie – że terroryści tym razem nie przewidzieli, jak bardzo wstrząsną poczuciem bezpieczeństwa Zachodu, że wywołają terror domagający się reakcji znacznie przekraczającej dotychczasowe, stosunkowo ograniczone kroki podejmowane w odpowiedzi na zamachy w Afryce czy na terenie Bliskiego Wschodu. Tą właśnie reakcją okazał się spektakl o globalnym zasięgu, zainscenizowany w celu skontrowania we właściwej skali rozpetanego przez terrorystów widowiska medialnego i przywrócenia tym sposobem na Zachodzie utraconego poczucia bezpieczeństwa. Już pierwsze reakcje prezydenta George’a Busha na zamach wskazywały na próby narzucenia właściwej narracji, uznania wypadków za przejaw wojny kultur, a nie przeniesionego na grunt amerykański blisko-wschodniego konfliktu, uchodzącego do tej pory za lokalny. Masowe przerażenie, wywołane przez apokaliptyczne ataki, domagało się proporcjonalnej odpowiedzi. Nic dziwnego, że zaproponowane przez wojskowych szybkie kroki zmierzające do eliminacji osób odpowiedzialnych za zamachy i ograniczające możliwość zorganizowania kolejnych – jak wskazują relacje z rozmów prowadzonych przez Busha i jego doradców w dniach bezpośrednio po 11 września – okazały się dla prezydenta niewystarczające. „Potrzebujemy zupełnie nowego przekazu” – skomentował – „żeby ludzie zrozumieli, że traktujemy to poważnie”<sup>15</sup>. Takim właśnie nowym przekazem okazała się „wojna przeciw terrorowi” i będąca jej częścią wojna z Irakiem, ze swymi starannie kształtowanymi narracjami, teatralizacjami i performansami.

Owych pięć teatralnych momentów, aspektów performatywnych zamachu z 11 września układa się w pewien narastający ciąg: od miniperformansów inscenizowanych na pokładach porwanych samolotów, poprzez transmitowany na żywo medialny spektakl stylizowany na film katastroficzny, prywatne makabryczne performanse ginących ofiar zamachu i performanse rozpadających się na oczach milionów widzów wież – symboli Nowego Jorku, zdecydowanie przekraczające granicę teatralności i przez to wywołujące jeszcze większą grozę, aż po polityczną kampanię zorganizowaną w globalny performans siły, mający przywrócić członkom społeczności wiarę w skuteczność działania jej reprezentantów. Literalnie rzecz biorąc, według kategorii zaproponowanych w *Performatyce* przez Schechnera, nie możemy ich, rzecz jasna, uznawać po prostu za teatr, ale możemy je opisywać jako performanse. Warto przy tym zwrócić uwagę, że tego rodzaju podejście jest w stanie uwypuklić relacje między komunikatem, będącym przekazem wydarzenia

---

15 Cyt. za: P. BERGEN: *The Longest War. The Enduring Conflict Between America and Al-Qaeda*. New York 2011, s. 55.

traktowanego w tym ujęciu jako performans, a reakcją na niego oraz reakcją na tę właśnie reakcję, czyli szerokimi następstwami terrorystycznego ataku. Moim zdaniem, wykorzystanie narzędzi dostarczanych przez studia z dziedziny performatyki oraz kategorii terroru w rozumieniu antropologicznym pozwala rzucić nieco więcej światła na pewne mechanizmy wpływające na dynamikę przynajmniej tego konkretnego aktu terroru, jakim był zamach z 11 września: grozę, pierwotny terror uwolniony przez zamachowców u „adresatów” ataku, przekładający się na reakcje i następstwa znacznie wykraczające poza te opisywane w ramach dotychczasowych studiów nad terroryzmem.

Jacek Mikołajczyk

## The Theatre of Terror

Reconnaissance

### S U M M A R Y

Terrorism is read as performance mainly from two perspectives. On the one hand, it is understood as a communication process in which the act of violence is not so much an ultimate aim of the terrorist's activity as a statement, whose "spectacular frame" is to guarantee the effective appearance of the message in the media space. On the other hand, in terrorism one can emphasise the terror itself: the fear-that-cannot-be-overcome, described by some researchers as a proto-theatrical category in a wide cultural context. Both approaches meet in the moment of reflection on the spectacles of terror taking place in the media space. It can be clearly seen on the examples of the September 11 attacks on the World Trade Center and the Pentagon. The author distinguishes five moments—performative aspects which constitute an increasing sequence—in these attacks: from mini-performances staged in the hijacked planes, through the live transmission of the media play connoting a disaster film, private gruesome "performances" of the dying victims of the attacks, and the towers (the symbols of New York) collapsing before the eyes of millions of spectators, to the political campaign: the global performance of power, which is to retain faith of the community members in the effectiveness of its representatives.